

ANDRZEJ SZPULAK

Images
vol. XIV/no. 23
Poznań 2014
ISSN 1731-450X

Etiudy „społecznego zwiadu”. O szkolnych krewniaczkach filmów czarnej serii

Rok 1956 jako kulminacyjny moment przemian polityczno-społecznych, które dokonały się w Polsce po śmierci Stalina, wywarł przemożny wpływ na polski film – w szybszym tempie na dokument, a w nieco tylko wolniejszym na fabułę. Konstatację tę, którą z powodzeniem można nazwać truizmem, wypada rytualnie powtórzyć, gdy się chce mówić o czarnej serii polskiego dokumentu. A to właśnie ona wraz ze swymi obrzeżami będzie nas interesować w niniejszym tekście. Interesować nas będzie nie sama w sobie, ale w relacji do filmów zrealizowanych równolegle w łódzkiej PWSF, do etiud studenckich z lat 1956–1957, poświęconych tematyce społecznej, z których co najmniej kilka ze względu na ich nieszablonowość można także uznać za znak przełomu.

Polskie przemiany roku 1956 wypada odczytywać ambiwalentnie – zarazem jako głębokie i płytkie. Ich ocena oczywiście zmienia się wraz z upływem czasu, jednak ambiwalencja mimo wszystko pozostaje. Koniec najsroższego terroru, opróżnianie więzień, odsunięcie Rosjan od najważniejszych funkcji państwowych, przywrócenie względnej wolności Kościółowi, osłabienie cenzury (niestety, dość krótkotrwałe), złamanie hegemonii socrealizmu albo np. likwidacja przymusowych spółdzielni rolniczych – to miara ich głębokości. Nienaruszalne okazały się jednak imponderabilia systemu, imponderabilia ideologiczne (komunizm), polityczne (absolutny prymat PZPR, sojusz z ZSRR itd.) i ekonomiczne (gospodarka planowa). Z konieczności z zachowania owych imponderabiliów wynikało utrzymanie nadrzędnej roli aparatu bezpieczeństwa, nieco zmieniającego metody swego działania, ale zawsze dominującego i z założenia wyłączonego z obszaru społecznej krytyki – szczególnie w filmie. Lata 1956–1958 były więc niewielkim czasowym okienkiem, podczas którego kreował się nowy, gomułkowski model totalitaryzmu, potrzebujący u swych początków pewnego poziomu społecznej legitymacji i dlatego dopuszczający elementy zliberalizowanego poznawczo przekazu filmowego.

Filmy czarnej serii dobrze realizowały to wymuszone zapotrzebowanie na wentyl bezpieczeństwa w okresie społecznego ożywienia. Dość ściśle ograniczone demaskatorstwo, jakie było ich udziałem, przyjmowano – czynili to zarówno krytycy (nie tylko spod znaku „Po prostu”), jak i sami twórcy – jako swoiste objawienie prawdy. Za najważniejszy walor filmów czarnej serii ich zwolennicy uważali autentyzm i brak konformizmu. „Piekielnie ostra jest dawka prawdy zawarta

w tych filmach – pisała np. Agnieszka Osiecka. – To szokuje [...]. Uczu buntu, wrażliwości na zło”[1]. W opiniach krytyków, i to tak znaczących jak np. Aleksander Jackiewicz[2], seria okazuje się spełnieniem ambicji czasu „odnowy” – kiedy świeciła ona triumfy, nie było jeszcze na ekranach znakomitej większości filmów szkoły polskiej. Oczywiście w publikacjach prasowych pojawiały się takie czy inne zastrzeżenia, ale nie zmieniały one entuzjastycznego na ogół wydzwiku wygłaszanych opinii.

Z kolei twórcy z ekscytacją wchodzili w szczelinę stworzoną przez film świeżo upieczonych absolwentów moskiewskiego WGIK – Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego *Uwaga, chuligani!* (1955), uważając nie tylko, że robią nowe kino, ale także, że mówią prawdę o rzeczywistości[3]. Przynajmniej część prawdy. Zdawali sobie bowiem sprawę, iż nie całą. Zaświadcza o tym choćby opowiedziana przez Kazimierza Karabasza historia pobicia przez MO amerykańskich dokumentalistów, braci Maysles[4]. Tego rodzaju wymiary rzeczywistości w oczywisty sposób pozostawały dla czarnej serii i w ogóle dokumentu tematem tabu. Pod ochroną znalazł się właściwie cały „resort”. Kwestii Urzędu Bezpieczeństwa i jego roli w ogóle nie było, milicjanci zaś pojawiali się na ekranach często, i to w roli przykładowych stróżów porządku, zwalczających chuligańskie bandy lub starających się – mimo braku odpowiednich przepisów – roztoczyć opiekę nad prostytutkami. Można powiedzieć, że seria – z dwoma prawie niezauważalnymi odstępstwami[5] – wpisywała się w kreowanie propagandowego wizerunku MO, intensywnie obecnego tak we wcześniejszym, jak i późniejszym kinie PRL.

Październikowa odwilż nie oznaczała przecież realnej wolności wypowiedzi. Zarówno czarna seria, jak i będąca owocem tego czasu w dziedzinie fabuły szkoła polska nosiły w sobie rozliczne ułomności wewnętrzne, wynikające w większej części z barier cenzuralnych (w tym autocenzuralnych), ale także z niezbywalności punktu odniesienia, jakim pozostała ideologiczna (komunistyczna) wykładnia obrazu świata, niepozwalająca usunąć sztywnych ram intelektualnych, a wreszcie – z dość powszechnej wśród młodych twórców wiary w możliwość realnej odnowy, wiary w „socjalizm z ludzką twarzą”[6]. W odniesieniu do czarnej serii znaczącą ułomnością okazał się jednak deficyt bardziej pogłębionego kontekstu polityczno-historycznego. Ten brak czynił

[1] A. Osiecka, *Nazwijmy to: „Wiosna polskiego filmu”*, „Sztandar Młodych” 1957, 31 marca, nr 76, s. 3.

[2] Wypowiadał się on o czarnej serii wielokrotnie w różnych miejscach, m.in. na łamach „Po prostu” i „Filmu”.

[3] Mówi o tym np. K. Karabas, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 19.

[4] M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 22.

[5] W sekwencji portowej *Ludzi z pustego obszaru* (1957) Karabasza i Ślesickiego ujęciu milicjanta siedzącego w łódce towarzyszą słowa komentarza: „Milicja pojawia się tu w ostateczności”. Natomiast w scenie przesłuchania z *Paragrafu zero* (1957) Boro-wika po jednej z odpowiedzi sformułowanych przez prostytutkę daje się w pewnym momencie słyszeć niezbyt przyjazny śmiech milicjantki.

[6] M. Fiejdasz, „Czarna seria” w polskim filmie dokumentalnym, „Kwartalnik Filmowy” nr 23, 1998, s. 43.

założony przez autorów krytycyzm wyraźnie ograniczonym, a w pewnych przejawach nawet fałszującym rzeczywistość.

I w tym kontekście warto zapytać o etiudy (przede wszystkim dokumentalne, ale nie wyłącznie) realizowane latach 1956–1957 w łódzkiej PWSF przez studentów na ogół kilka lat młodszych od twórców czarnej serii, a temu zjawisku bliskich. Można by się spodziewać, że nieco większa swoboda twórcza panująca w Filmówce, znaczna dynamika życia społecznego tego czasu, a także wiek autorów etiud – sprzyjający spontanicznym odruchom i co prawda chropawym warsztatowo, lecz mocnym w wyrazie wypowiedziom – powinien spowodować przynajmniej częściowe przełamanie barier, które ciążyły nad zmonopolizowaną przez państwo produkcją profesjonalną.

I tak się rzeczywiście stało. Nie były to przypadki liczne, ale z pewnością znaczące. Wyłuskała je i omówiła Joanna Preizner[7]. Warto jednak zwrócić baczniejszą uwagę na ich relacje z filmem „dorosłym”, w wypadku niniejszego tekstu – z dokumentem[8].

Jednym z wizualnych kluczy do filmowej wyobraźni dokumentalistów drugiej połowy lat 50. był obraz stołecznego Pałacu Kultury i Nauki. Nic dziwnego – ten oddany do użytku w roku 1955, najwyższy w Polsce, zaprojektowany i wybudowany przez Sowieców budynek natchniony stał się symbolem swojej epoki, nieco spóźnionym znakiem pełnego triumfu zainstalowanego przemocą stalinizmu oraz oderwanej od rzeczywistości propagandy. I właśnie to oderwanie od otaczającego świata stało się dla nastawionych na rozbicie twardych schematów socrealizmu filmowców najbardziej interesujące. Pałac znalazł się w kadrach trzech znaczących w kontekście czarnej serii filmów.

W *Czy jesteś wśród nich?* – debiucie Hoffmana i Skórzewskiego jeszcze z roku 1954 – pojawia się w swej poprawnej propagandowej funkcji. W kończącym film ujęciu, prezentującym panoramę stolicy, zrealizowanym w bardzo rozległym i trochę zamglonym planie, stanowi on punkt centralny. Ujęciu towarzyszy zaś znamieny komentarz: „Odbudowaliśmy Warszawę nie po to, aby niszczyli ją wandal, lecz po to, aby cieszyła nas świeżością nowych domów...”. W dwóch kolejnych przypadkach, *sensu stricto* czarnoseryjnych, tło jest już wyostrzone. Oba operują poetyką kontrastu, zestawiając wygląd przestrzeni reprezentacyjnej – przygotowanej dla oka kamery, a jej kwintesencją jest właśnie Pałac – z tą, która miała być przed owym okiem ukryta. I dotąd była. Jerzy Bossak w *Warszawie 1956* (1956) śledzi życie rodzin, przebiegające w na wpół zrujnowanych budynkach, znajdujących się nieopodal górującego nad tą częścią miasta Pałacu i kilkakrotnie tak kadrowanych, aby w tle można było zobaczyć charakterystyczny kształt nowo wybudowanego kolosa. Reżyser znajduje pewien drobny, ale szczególnie drastyczny element tego świata i skrupulatnie wyzyskuje tkwiącą w nim

[7] J. Preizner, *PRL w obiektywie studentów łódzkiej Filmówki w latach 1949–1960*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 334–353.

[8] Badaczka zajmowała się zarówno etiudami dokumentalnymi, jak i fabularnymi.

dramaturgię, oddziałując silnie na wyobraźnię odbiorcy i wzbudzając jego emocje. Wreszcie Bohdan Kosiński w *Mieście na wyspach* (1958) pokazuje tę samą przestrzeń, tj. Pałac Kultury, pośród pustkowi i ruin, jako znak urbanistycznych zaniedbań i nonsensów, wpływających destrukcyjnie na codzienne życie mieszkańców Warszawy.

Od pokazania najwyższego budynku w Polsce w zestawieniu z otaczającymi go ruinami rozpoczęła także swoją debiutancką etiudę – niespełna czterominutowych *Żebraków* (1956) – studentka PWSF Irena Sobierajska. Nie mogła jeszcze znać filmu Bossaka, co potwierdza filmowy potencjał krytycyzmu, jaki widok tego obiektu zawierał w sobie rok po oddaniu do użytku. Autorka użyła go bowiem w podobnym co dwaj poprzednio wspomniani twórcy celu – aby wydobyć możliwie silny kontrast między propagandową wizją sukcesu a trudną rzeczywistością społeczną. Po kadrach prezentujących Pałac na przemian w planach dalekich i detalach pojawia się scena potrącenia miejskiego wólczeği przez samochód. Scena przerwana zostaje napisem: „nie filmować”. Jest to szczególnie ekspresyjna, bezpośrednia sugestia wszechobecności i opresyjności cenzury.

Rozpoczyna się tym samym audiowizualny spór przemawiającego z offu doktora Faula oraz chóru kilkunastu jego młodych oponentów. On reprezentuje słabnącą władzę, jego interlokutorzy zaś – vitalne społeczeństwo. Prymat dzierży słowo, za którym wiernie podąża obraz – jak w wywiedzionym z sowieckiej tradycji filmowej, a udanie odświeżonym przez Hoffmana i Skórzewskiego, plakacie filmowym.

Oczom widza ukazuje się oficjalnie zlikwidowany problem żebractwa. Kolejne ujęcia biednych starców, dla których nie ma miejsca w przytułkach, których emerytury nie wystarczają na wyżywienie, podążają za argumentami Faula, obnażając ich fałsz i unaoczniając prawdziwy stan rzeczywistości.

Rok później w *Paragrafie zero* (1957) Włodzimierz Borowik posłużył się – oczywiście w o wiele bardziej nowatorskiej formie – podobną strategią doboru tematu, wystawiając na widok publiczny równie skutecznie zlikwidowane zjawisko prostytucji. Tych paranteli z czarnymi filmami jest zresztą więcej. Na przykład pojawiający się u Sobierajskiej obraz urzędniczego biurka z dwoma telefonami kojarzy się z obecnym w kilku z nich wątkiem przerostu biurokracji, eksponowanym najsilniej w *Miejscu zamieszkania* (1957) Maksymiliana Wrocławskiego. Zresztą *Żebracy* wpisują się w pełni w główny nurt zainteresowań serii, która była swoistym „społecznym zwiadem”.

Przedmiotem owego zwiadu była nader często wielkomięjska młodzież, pokolenie wychowane w pierwszej powojennej dekadzie, dekadzie biedy, ideologicznego terroru i zarazem propagandy sukcesu sążonej przez ZMP – przymusową organizację młodzieżową. Obnażenie hipokryzji, jakie nastąpiło w mniej lub bardziej gwałtowny sposób w roku 1956, doprowadziło do poszerzenia poziomu swobody życia i myślenia, ale nie zmieniło zasadniczo perspektyw materialnych życia młodych, szczególnie tych pochodzących z „pustych obszarów”, spau-

peryzowanych części miast. O nich opowiadali Hoffman i Skórzewski, Karabas i Ślesicki, Borowik, Wrocławski i inni. Natomiast – o dziwo – próżno szukać prób takich krytycznych wypowiedzi wśród twórców studenckich etiud dokumentalnych.

Do tych kwestii odnosi się półgodzinna etiuda fabularna Anny Sokołowskiej *Powrót na Bałuty* (1957). Bohaterem filmu jest nastolatek, mieszkaniec tytułowej – a niesławnej – łódzkiej dzielnicy, świadek i ofiara przemocy domowej, nieudany złodziejasek, chłopak pozbawiony opieki, zainteresowania, oferty wychowawczej, egzystujący z dnia na dzień na marginesie rzeczywistości. Jego ucieczka z domu po nocnej awanturze z pijanym ojcem, zakończona porażką kryminalna przygoda i kilkudniowa tułaczka po zaniedbanej przestrzeni miejskiej, wśród obojętnych lub wrogo nastawionych ludzi, to okazja do odkrywania niedotykanych dotąd przez kamerę filmową zakamarków egzystencji przebiegającej w skrajnie trudnych warunkach społecznych i materialnych.

Jest jednak w przypadku tego filmu także druga strona medalu. Obok pewnego ładunku realizmu pojawił się dominujący nad nim element naśladownictwa. *Powrót na Bałuty* to dość ścisła reprodukcja schematów fabularnych, dramaturgicznych, wizualnych włoskiego neorealizmu. Zafascynowanie polskich studentów-filmowców połowy lat 50. pochodzącym sprzed kilku lat kinem z Półwyspu Apenińskiego jest rzeczą ogólnie znaną. W tym wypadku jednak warto zwrócić uwagę, że zdecydowało ono o zmniejszeniu poziomu autentyczności przekazu, jego realistycznej siły. Imitacyjność osłabia bowiem poczucie prawdy na wszystkich poziomach filmowego przekazu, odsyła w większym stopniu do świata filmowego niż do rzeczywistości. Trochę szkoda, bo to w założeniu ciekawa próba zwarcia się z ważnym w tamtym czasie tematem.

Samo zakończenie utworu jest już standardowym hołdem złożonym porządkowi państwowemu, który dzięki działaniom milicji i stanowczego, acz łagodnego, sądu prowadzi, jeśli nie do poprawy sytuacji życiowej bohatera, to przynajmniej do pozytywnej przemiany jego świadomości i postawy. W filmach czarnej serii – *Dzieci oskarżają!* (1957) Hoffmana i Skórzewskiego oraz *Miasteczku* (1956) Jerzego Ziarnika – sąd jawi się jako neutralna w swym wyrazie maszynka do wymierzania kar. Tutaj uzyskuje on nieco bardziej zhumanizowane rysy, a jego werdykt przynosi dobre konsekwencje społeczne.

Wśród problematyki społecznej poruszanej przez studentów PWSF pojawia się też problem pracy, a właściwie jej warunków. *Naprzód, kolejarze* (1956) Roberta Standy to inspirowany artykułem prasowym zapis funkcjonowania niewielkiego węzła kolejowego. Temat kolejarSKI należał do stałego repertuaru polskiego dokumentu tamtej doby. Utwór Standy chronologicznie sytuuje się między *Kolejarskim słowem* (1953) Andrzeja Munka a *Węzłem* (1960) Kazimierza Karabasa.

Kiedy jednak tamte filmy, każdy na swój sposób, nęciły obrazem odpowiedzialności i godności pracy, służących jej nowoczesnych narzędzi, robotniczej witalności itp., to *Naprzód, kolejarze* odślaniało

diametralnie inny obraz rzeczywistości. Ciężka, ręczna, często ryzykowna praca ludzi, prowadząca ich do skrajnego zmęczenia, metody działań budzące u widza poczucie groteski (hamowanie wagonów za pomocą wrzucanych pod koła drewnianych kłoców, przebieganie obsługujących semaforów kolejarzy tuż przed pędzącym pociągiem), ciągle obecny stres, poczucie niebezpieczeństwa – wszystko to i wiele więcej składało się na pokazaną w filmie rzeczywistość, której obraz poprzedzony został krótką prześmiewczą imitacją socrealistycznego plakatu, idealizującego pracę na kolei. Film *Standy* jest bowiem rozliczeniem z całkiem niedawną przeszłością. Niesie też w sobie bardzo nieśmiało i wątle przesłanie nadziei na zmiany w najbliższej przyszłości.

Film *Standy* jest materiałem interwencyjnym, lecz nie o reporterskim charakterze. Dzięki komentarzowi Kazimierza Rudzkiego, który dyryguje kolejno ukazującymi się na ekranie scenami, uzyskuje on charakter felietonowego uogólnienia, podobnego do tego, jakie było udziałem *Lubelskiej starówki* (1956)[9] czy *Miasta na wyspach* Bohdana Kosińskiego. Operowanie ironią przynosi dystans wobec trochę nawet przerażającej rzeczywistości, lecz jednocześnie zapewnia atrakcyjność przekazu. Na tyle dużą, że film zdobył kilka nagród[10].

Interwencyjność zdominowała także dwa filmy zrealizowane w roku 1957, a poświęcone palącej kwestii tzw. repatriacji[11] z terenów ZSRR, której ostatnia fala przypadała właśnie na lata 1956–1959. Chodzi o etiudę urodzonego w Wilnie Jana Rutkiewicza *Nacjonal'nost' (Narodowość): polska* oraz o film *Witaj, ojczyzno*, zrealizowany przez jego starszego o kilka miesięcy, ale bardziej doświadczonego, kolegę Jerzego Ziarnika, autora czarnoseryjnego, niezwykle krytycznego społecznie *Miasteczka*. Taka zbieżność, objawiająca się też w odniesieniu do czasowego formatu obrazów (oba trwają około dziesięciu minut), daje dobrą okazję do krótkiego, lecz dość ścisłego porównania.

Nie będzie jego przedmiotem sfera czysto realizacyjna. Z wielu względów, takich jak choćby skala użytych środków, doświadczenie, a zapewne i talent, utwór Ziarnika jest ciekawszy. Tu jednak cały czas chodzi przede wszystkim o kwestię społecznego realizmu i strategii krytycznej.

Konstatacja jest oczywista. Filmy bardzo się od siebie różnią, zarówno jeśli wziąć pod uwagę opis przyczyn konieczności repatriacji, jak i obraz jej przebiegu oraz perspektyw przybyłych do kraju ludzi. W pierwszej kwestii Ziarnik poprzestaje na raczej abstrakcyjnym odwołaniu się do czasu wojny, „ówczesnej wędrówki narodów i wielkiego zamętu” oraz do sugestii powrotu z bardzo daleka. Rutkiewicz jest bardziej konkretny. Wspomina o Altajskim i Krasnojarskim Kraju, ale

[9] Współproducentem tego filmu była łódzka PWSF.

[10] Pierwszą Nagrodę na Festiwalu Etiud PWSF w Warszawie (1957) oraz Nagrodę Specjalną podczas Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie (1957).

[11] Termin „repatriacja” jest o tyle nietrafny, że większość ludności, która osiedliła się wówczas w powojennych granicach Polski, przybyła z terenów wcześniej w jej granicach się znajdujących i zamieszkanych przez nią „od zawsze”.

wprowadza też – poprzez głos radiowego spikera oraz megafonową zapowiedź kolejową – przestrzeń Kresów, Lwowa i Wilna, przestrzeń eliminowaną z pamięci, a tak w tym kontekście ważną, bo z niej w największej liczbie wywodzili się nowi (lub nowi-starzy) obywatele. Niczego nie mówi wprost, ale przekaz czyni pojemniejszym.

Witaj, ojczyzno pokazuje uśmiechające się twarze starszych i młodszych ludzi, prowadzi ich dość gładko od punktu repatriacyjnego na granicy przez ośrodek repatriacyjny do nowych mieszkań i miejsc pracy. Pojawiają się przeciwności, niepokoje, trochę goryczy – ze względu na tu i ówdzie ujawniającą się egoistyczną mentalność władz lokalnych, ale rząd swoją determinacją staje na straży moralnego porządku. Film apeluje do widzów o empatyczne postawy wobec przybyszów.

Wymowa filmu Rutkiewicza jest wyraźnie inna. Kamera zatrzymuje się na terenie złożonego z baraków ośrodka i dłużej przygląda się twarzom, gestom, całej egzystencji przybyszy. Odnajduje ludzi zewnątrz i wewnątrz zmiętych, jakby pustych. Panuje tu smutek, ośpienie, lęk o swój skromny dobytek i o jutro, brak zaufania. To pejzaż społeczności dotkniętej o wiele cięższym niż w kraju doświadczeniem stalinizmu. Tę odmienność i jej źródła podkreśla też dwujęzyczny tytuł.

Autor zdecydowanie wyszedł poza interwencyjny charakter swego przekazu, tworząc nieco głębszy, socjologiczny portret, bynajmniej niegrzeszący poprawnością, choć może nazbyt jednostronny. Natomiast w zawodowcu z ciekawym epizodem sprzed roku zwyciężył konformista. Okazał się on przekazicielem treści oficjalnie pożądanych.

Czarna seria i w ogóle dokument tamtego gorącego czasu unikał treści *sensu stricto* politycznych. Ciężar wypowiedzi w tym aspekcie – jeśli już okazywało się to konieczne (masakra w Poznaniu, wielki wiec w Warszawie, powstanie na Węgrzech) – brała na siebie przede wszystkim PKF. Ostatnie z wymienionych zdarzeń znalazło się jednak w orbicie zainteresowań studentów z Łodzi. Roman Załuski zrealizował trzyminutową etiudę *Węgry potrzebują pomocy* (1957), która konweniowała z materiałami opublikowanymi w numerach 46 i 47 PKF z roku 1956.

Kronika dawała wyraz powszechnej w Polsce akcji pomocy dla Węgier w ich tragicznej sytuacji, nie wspominając w żaden sposób, co ową sytuację spowodowało. Wizualnym motywem przewodnim były tłumy ludzi gromadzące się przed specjalnymi punktami zorganizowanymi przez PCK. Pojawił się jednak także materiał z Budapesztu, z ulic i szpitali, materiał – co ważne – opatrzony bardzo skromnym komentarzem.

Załuski nieporównanie mniejsze środki, jakie mógł zaangażować, zrekompensował ciekawą koncepcją utworu i jego odważną wymową. Zrezygnował ze – z góry skazanego na półprawdy – słowa mówionego. Zestawił go nade wszystko z obrazów plakatów wiszących na murach, kartek i karteczek umieszczonych na stolikach, na których można było złożyć pomoc, grafik studentów ASP, ale także z obrazów

darów przynoszonych przez ludzi, przede wszystkim pieniędzy i leków, z obrazów kwiatów składanych w hołdzie poległym. Bardziej od widoku tłumów interesował go sam dynamiczny i pojedynczy akt zaangażowania w tę sprawę oraz jego motywacja.

PKF ograniczyła się do kwestii humanitarnych. Roman Załuski pokazał zaś racje polityczne. Wielka grafika stylizowana na *Rozstrzelanie powstańców madryckich* Goi, plakat z postacią generała Józefa Bema i skrętnie pominięty przez Kronikę fakt spontanicznego i masowego oddawania hołdu ofiarom – np. pod tablicą poświęconą pomordowanemu w czasie wojny Polakom – świadczą o głębokim zinterioryzowaniu tego doświadczenia przez ludzi, empatii i pewnym utożsamianiu się – poprzez zbiorową pamięć – z walczącymi bratankami i ich losem. W kadrze pojawiają się hasła: „Ręce precz od Węgier”, „Krew przelana nie na darmo” itp. Wskazują one na poczucie solidarności losu także w wymiarze współczesności – i to mimo dopiero co minionego odwilżowego października. Tych treści PKF rzecz jasna nie mogła kolportować.

Etiuda Załuskiego jest więc w ostatecznym rachunku ważnym świadectwem zbiorowego przeżywania, niepozbawionym waloru autentyzmu, i trafienia w główny mechanizm wielkiej reakcji społecznej z jesieni 1956 roku. To było szczególnie trudne, bo odnosiło się wprost do sfery polityki.

Była już mowa o obrazie „resortu” i stabuizowaniu wszelkich negatywnych konotacji względem niego, a w szczególności względem okrytego niesławą Urzędu Bezpieczeństwa. Znalazł się jednak wyjątek, o którym warto wspomnieć, choć jest on – podobnie jak *Powrót na Bałuty* – fabułą, i to fabułą pozbawioną w swej poetyce dokumentalnych odniesień. Film Henryka Kluby *Ocalenie* (1957)[12], oparty na noweli Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Morze Sargassa*, odnosił się wprost, choć w bardzo łagodnej formie, do kwestii bezpieczeniackiego terroru. Zakończona samobójstwem udręka byłej łączniczki AK Myszki – nie więzionej co prawda, lecz codziennie wzywanej na przesłuchania, torturowanej fizycznie i psychicznie, a przy tym skonfliktowanej z jej dawnymi kolegami, niemogącej wyjawic tajemnicy przerażonemu narzeczonemu – stanowi bezpośrednie i bezwzględne oskarżenie stalinizmu. Tak drastycznych obrazów jak w tej etiudzie polskie kino nie stworzyło aż do czasu *Przesłuchania* (1982) Ryszarda Bugajskiego. Warto zresztą utworowi Kluby poświęcić więcej miejsca przy innej okazji.

Co ciekawe, ten sam reżyser jest także autorem innej etiudy o tematyce „resortowej”, *Trzech protokołów* (1956), pokazującej nocną pracę milicyjnego pogotowia. Stróżę porządku ukazani zostali w konwencji heroicznych krzewicieli ładu, których praca nigdy się nie kończy, a także – i tu akcent krytyczny – nie uzyskuje kontynuacji w zaangażowaniu społeczeństwa. Ten oskarżycielski wobec ogółu ton, znany

[12] Szerzej – oprócz J. Preizner – pisał o niej T. Lubelski, *Legenda Morza Sargassa*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak i P. Zwierz-

chowski, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2010, s. 199–211.

choćby z *Uwaga, chuligani!*, patetyzuje i wyostrza Maria Piotrowska w etiudzie *Pogotowie trwa* (1956), także traktującej o pracy MO. Oba te filmy są oczywiście świadectwem absolutnego fałszu oraz oderwania od społecznych odczuć wobec umundurowanych krewniaków funkcjonariuszy przekształcanej właśnie UB. Trzeba jednak zauważyć, że tę konwencję nocnej podróży wraz z milicyjnym patrolem wykorzystał Borowik we wspomnianym *Paragrafie zero*, wykorzystał oczywiście znacznie lepiej.

Wziąwszy pod uwagę wszystkie przywołane filmy, można dojść do kilku konstatacji. Po pierwsze, etiudy, podobnie jak filmy czarnej serii, odbijały poruszenie społeczne roku 1956, ale ich tematyka tylko częściowo pokrywała się ze „społecznym zwiadem” trochę starszych filmowców. Zaskakujący deficyt tematu „młodzieżowego” zrekompensowany został przez bardzo znaczące i stosunkowo mocne wątki polityczne. Po drugie, etiudy z lat 1956–1957 wykazują wiele podobieństw do profesjonalnych realizacji WFD, ale jedynie *Uwaga, chuligani!* Hoffmana i Skórzewskiego mogą uchodzić za źródło inspiracji dla łódzkich studentów, np. dla omówionego filmu Ireny Sobierajskiej. Częściej pomysły adeptów reżyserii pojawiały się w udoskonalonej formie w filmach młodych zawodowców. Po trzecie wreszcie, warsztatowo słabsze produkcje szkolne w ogólnym bilansie były odważniejsze, potrafiły – czy to za pomocą słowa, czy obrazu – przekraczać granice, o których naruszeniu starsi nawet nie myśleli. Takiego przekraczania można się było, rzecz jasna, spodziewać, bo odpowiednie ku temu warunki stwarzała Szkoła – z natury rzeczy i z powodu konkretnych okoliczności.